



Varia 2

- Nikol Dziub

L'esquisse viatique au temps du romantisme : notes *in situ* et images du passé

Les récits de voyage de l'époque romantique, et en particulier ce qu'on peut appeler les *esquisses viatiques*, font des images l'un des principaux ressorts de leur poétique, ce qui incite le chercheur à se pencher notamment sur le rôle des œuvres graphiques et picturales qui accompagnent ces textes. Nous appelons « esquisses viatiques » les récits de voyage qui s'approprient l'esthétique de l'inachèvement des *sketches* graphiques alors en vogue outre-Manche (esquisses littéraires et esquisses picturales pouvant cohabiter dans un même ouvrage). Si en France, conformément aux avis de l'Académie, l'esquisse est considérée comme une forme d'art peu estimable (en raison de l'imperfection qui la caractérise [1]), en Angleterre, le *sketch* est l'un des genres-clefs du romantisme, dans la mesure où il propose ce qu'on peut appeler un modèle de pensée. En effet, les voyageurs romantiques sont désireux de sauvegarder les traces fragmentaires d'un passé presque évanoui, et leur intérêt pour les ruines se répercute dans la forme même de leur témoignages. La discontinuité du discours viatique est d'ailleurs pour beaucoup dans le succès qu'il rencontre auprès des lecteurs, qui ont le sentiment de suivre le voyageur sur les routes hasardeuses qu'il parcourt, et d'avoir qui plus est un rôle à jouer dans la *composition* du texte.

Nous nous concentrerons plus particulièrement sur le corpus des voyages romantiques en Andalousie, la région apparaissant comme une étape cruciale dans la construction intime et littéraire de nombreux écrivains romantiques, mais aussi dans la formation des artistes, qui s'initient à la lumière méditerranéenne et qui y découvrent les types locaux. Quant aux architectes, ils viennent découvrir les monuments hispano-mauresques, travaillant à les classer et à les faire connaître par toute l'Europe.

Parmi les ouvrages les plus richement représentatifs de ce que peut être la relation texte/image dans ce cadre architextuel, on peut citer les textes semi-fictionnels que sont *The Alhambra* de Washington Irving (dont la première publication date de 1832, et dont la réédition en 1851 sera illustrée par David Roberts), *The Tourist in Spain : Andalusia* (1835) de Thomas Roscoe (également illustré par David Roberts), ou encore *Castile and Andalucía* (1853) de Louisa Tenison (illustré par John Frederick Lewis). A ces deux illustrateurs encore débutants, mais appelés à devenir de célèbres peintres orientalistes, on doit également des recueils iconographiques : David Roberts donne des *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 & 1833* et John Frederick Lewis publie *Sketches of Spain & Spanish Character Made during his Tour in that Country in the Years 1833-4*. Ce qui nous semble particulièrement intéressant, c'est le rapport de l'écrivain d'une part et de l'illustrateur d'autre part aux lieux représentés. Les uns comme les autres travaillent *in situ*, même si l'équilibre entre le travail sur le motif et ce qu'on peut appeler la phase de *post-production* n'est pas le même chez l'écrivain et chez le peintre. Mais, quoiqu'il en soit de ces écarts inévitables, le sous-genre du voyage en

Andalousie fonctionne comme une pratique intermédiaire, la postérité glorieuse de ces ouvrages étant d'ailleurs le fruit, en grande partie, de cette collaboration interartistique.

Notons tout d'abord que le rapport classique texte/image semble être remplacé par un rapport plus subtil entre fantaisie et illustration. C'est, en somme, ce qu'annonce Washington Irving dans la préface de la première version de *The Alhambra* : le propos de cet ouvrage dédié à David Wilkie est de fixer le souvenir du voyage commun de l'auteur et du dédicataire, mais aussi d'illustrer (par le biais d'une écriture fantaisiste, voire fantastique) les particularités (« *something that should illustrate those peculiarities* » [2]) des villes hispano-mauresques. Dès le départ, l'écrivain veut rendre hommage au talent de son ami peintre auprès duquel il s'est initié à l'art pictural. Irving se comporte presque en réécrivain : il ambitionne en tout cas de transposer les images de son compagnon de route dans le texte.

Wilkie et Irving parcourent l'Andalousie et s'arrêtent une dizaine de jours à Séville. C'est ici qu'ils confrontent amicalement leurs visions du monde, dans un fructueux échange culturel et disciplinaire : le peintre écossais introduit l'écrivain américain à l'esthétique du pittoresque, tandis que le conteur-chroniqueur apprend à l'artiste à ne pas se contenter des scènes que lui offrent les rues, et à tourner son regard vers des endroits tels que les bibliothèques et les archives, où se cache le savoir. David Wilkie fait de cet épisode crucial de sa vie d'artiste un tableau éloquent, où il met en abyme la relation entre image et texte. « *Washington Irving in the Archives of Seville* » (fig. 1), tel est le titre de ce tableau qui prétend résumer la vocation scripturale d'Irving – car ce dernier ne voyage pas seulement pour son plaisir, mais aussi et surtout pour travailler à ses ouvrages biographiques et historiques sur la découverte de l'Amérique (il est déjà l'auteur de la *History of the Life and Voyages of Christopher Columbus* (1828) et de la *Chronicle of the Conquest of Granada* en 1829). C'est justement le travail préalable de lecture qui est représenté dans l'image : penché sur un *in-folio*, le voyageur (qui parcourt les époques aussi bien que les pays) écoute les paroles d'un clerc. On peut comprendre ce tableau comme un autoportrait à clef, qui rappelle comment Irving a enseigné à Wilkie le goût des annales et des textes oubliés. L'image met en quelque sorte en scène sa propre genèse, ou plus exactement la genèse de l'esthétique dans laquelle elle s'inscrit.



Fig. 1. D. Wilkie, *Washington Irving in the Archives of Seville*, 1829.

Au fond de l'image, on devine une rangée de livres recouverts d'ombre, comme s'ils portaient en eux une énigme. Mais une lumière – celle de la lecture, car les livres ne s'éclairent qu'une fois lus – tombe sur le livre ouvert sur la table. Cette intrusion de la lumière dans l'ombre signifie aussi que le savoir n'est pas fermé au monde, et que le savant ne saurait vivre cloîtré, ni spirituellement, ni spatialement – d'où l'importance du voyage hors de la chambre de lecture et d'écriture. Il y a donc un hors-champ implicite, qui introduit dans l'image la dialectique entre voyage *picturesque* (c'est-à-dire à la fois pittoresque et pictural) et voyage d'histoire.

Wilkie, dans ce tableau, pratique ainsi une forme particulière d'*in situ* : son image, en effet, est focalisée sur le voyageur et non sur le peuple local. Qui plus est, le voyageur est montré sur place, mais loin de la foule des autochtones, dans une position de réserve, en quelque sorte, ou de retrait : il est proche de la réalité vivante du pays, mais séparé d'elle par l'épaisseur des livres, et donc du passé. Le voyageur romantique est engagé dans une quête étiologique, son imagination se nourrit des images vivantes et des traces écrites pour revenir à des temps reculés.

Toute esquisse, cependant, n'est pas tenue d'être référentielle, et il est aussi des esquisses imaginaires. Ainsi la version de *The Alhambra* illustrée par David Roberts. Le récit retrace d'abord le trajet de l'auteur-narrateur. Il s'agit du second voyage d'Irving en Andalousie, en 1829. Cette fois, Irving séjourne à l'Alhambra même. Il s'attache à décrire l'architecture notamment intérieure du monument, et à raconter l'histoire des lieux. Mais ensuite, les autochtones entrent en scène, et fournissent à l'écrivain de la matière fictionnelle en contant des histoires relatives aux lieux où le voyageur habite, et qui lui semblent si pleins de mystère. Il s'établit ainsi dans le texte une sorte de rapport virtuel non seulement entre les époques, mais aussi entre les niveaux ontologiques (fantaisie/réalité).

Une sorte de vignette est insérée dans le texte : elle suit un paragraphe de réminiscences, où Irving évoque le souvenir de ses lectures d'enfance. L'illustration (fig. 2) fait écho à une soirée passée dans une des chambres de l'Alhambra, une soirée de repos et de lecture : Mateo Ximenes, celui dont Irving aime à écouter les histoires, regarde Dolores qui, endormie, a sur son visage une expression ennuyée, tandis que l'écrivain, placé dans une position symétrique à celle de la jeune fille, est plongé dans ses lectures. De Doña Antonia, la gouvernante du palais, on ne voit que le visage, éclairé par une bougie. Les quatre personnages sont assis autour d'une table ronde, et la scène est dessinée à grands traits rapides et épais. David Roberts n'était pas sur place pour observer ses modèles, et ce portrait, ou cette esquisse de portrait de groupe, est donc partiellement imaginaire : l'illustrateur s'est tout simplement inspiré du texte.



Fig. 2. D. Roberts, *Une soirée à l'Alhambra*, 1851.

L'image met en scène le dialogue entre deux formes de lectures : la lecture collective à voix haute, qui continue la tradition de l'oralité des *romances*, et la lecture individuelle, silencieuse, qui est une lecture bourgeoise. Ainsi, le lecteur « se voit (se lit) lisant » [3], ce qui suppose une « réflexivité de la lecture » [4], mais aussi un discours sur la production du récit. L'intention de cette image est d'effacer en quelque sorte la frontière entre les histoires écrites (les histoires des livres) et les histoires que le voyageur entend conter par ceux qu'il rencontre. Narratologiquement efficace, cette image est placée à la fin de l'esquisse qui concerne l'installation du voyageur-écrivain dans le palais et qui raconte comment il prend la place des rois maures qui y résidaient auparavant, et elle introduit celle qui concerne les habitants actuels de l'Alhambra. Cette illustration (« au sens d'image intercalée dans un livre » [5]) fait donc le lien entre le passé et le présent, mais aussi entre les livres et l'histoire vivante.

Il faut également souligner que dans ce texte, ce ne sont pas des descriptions qu'Irving fournit à ses lecteurs, mais plutôt des tableaux qui, comme des esquisses picturales, réussissent

à produire l'effet de présence attendu (exigé même), grâce à la vivacité des impressions et à l'originalité de l'atmosphère. Voici en quels termes *The Spectator* fait l'éloge de l'art visuel d'Irving : « *The landscapes of Spain, so glowingly tinted – the peculiar character of Spaniards – the humorous development of their distinctive traits – together with the artist-like drawings of the Alhambra itself [...]* » [6] font de l'ouvrage le livre le plus prisé de l'année. Les fragments descriptifs sont généralement légèrement teintés d'imagination, voire de fiction. C'est ce que l'auteur appelle une « *faint picture* », ou une « *fancy picture* » [7] :

What a delight, at such a time, to ascend to the little airy pavilion of the queen's toilet (el tocador de la reyna), which, like a bird-cage, overhangs the valley of the Darro, and gaze from its light arcades upon the moonlight prospect! To the right, the swelling mountains of the Sierra Nevada, robbed of their ruggedness and softened into a fairy land, with their snowy summits gleaming like silver clouds against the deep blue sky. And then to lean over the parapet of the Tocador and gaze down upon Granada and the Albaycin spread out like a map below ; all buried in deep repose ; the white palaces and convents sleeping in the moonshine, and beyond all these the vapory Vega fading away like a dream-land in the distance [8].

Comme le souligne Jeffrey Rubin-Dorsky, c'est grâce au goût du visuel propre à Washington Irving que ses œuvres sont si intéressantes pour des artistes tels que David Roberts : « *And because artists could easily visualize in their minds the scenes he was creating, his work has been more handsomely illustrated than that of any other writer in American literary history* » [9]. Qu'il s'agisse de *sketches* fictionnels ou réels, dans tous les contes d'Irving, le lien entre le détail visuel à décrire et l'essence de l'expérience individuelle de l'auteur est palpable. Dans *The Alhambra*, Irving donne d'abord une description objective du palais tel qu'il l'a vu (« *The reader has had a sketch of the interior of the Alhambra and may be desirous of a general idea of its vicinity* » [10]), avant d'en évoquer la légende par le biais d'un jugement résolument affectif (« *The Alhambra has been built on the eventful mountain and in some measure realises the fabled delights of the garden of Irem* » [11]). Les textes qui composent *The Alhambra* sont ainsi à la fois personnels (c'est-à-dire subjectifs et imaginaires) et orientés vers l'extérieur (c'est-à-dire narratifs et descriptifs).

Revenons à David Roberts, qui a voyagé en Andalousie un peu après Irving, sur les recommandations de ce dernier et sur celles de Wilkie, pour y découvrir les monuments hispano-mauresques. On voit que le rapport entre travail littéraire et travail pictural est complexe : le voyage de l'écrivain provoque le voyage du peintre, qui s'inspirera à la fois du texte et de ce qu'il a vu de la région pour illustrer l'*Alhambra*. C'est d'ailleurs ce voyage qui a lancé la carrière de Roberts et qui a fait de lui un artiste réputé, que ce soit dans le domaine de l'illustration des livres ou dans celui des arts purement plastiques. Si Roberts va en Andalousie, c'est aussi pour trouver une alternative aux routes trop fréquentées par les artistes. Il veut remplacer le Sud de l'Italie, qu'il juge galvaudé, par le Sud de l'Espagne, et plus précisément par l'Andalousie, cette région qui mieux qu'aucune autre semble permettre de se faire une idée très claire de l'architecture mauresque [12]. Il est intéressant à ce sujet de lire la réponse que David Wilkie fait à une lettre de Roberts, qui lui demande conseil sur le trajet à préférer en Andalousie, et sur les lieux charmants et pittoresques à visiter :

The Alhambra, if at all paintable, will excite from your hand the highest expectations. After all we have heard and read, it remains for your art to give us an idea of the visible appearance of that romantic fortress [13].

Contribuant à la mythification de l'Alhambra comme canon de l'art romantique, les artistes se fondent sur la littérature. Ce n'est pas l'Alhambra même qu'ils vont s'attacher à représenter, mais l'Alhambra romantique – en d'autres termes, une construction de l'esprit aussi bien que des mains.

Notons également la contamination générique réciproque que révèle la diffusion du terme *sketch* dans le champ littéraire – Irving présentant ainsi son recueil alhambresque comme une collection de *sketches* et de *tales*. Le *sketch* devient en fait une sorte d'archétype littéraire et pictural, qui désigne une œuvre à la fois préparatoire et autosuffisante. Dans ses *Sketches in Spain* [14] (où le lecteur découvre un grand nombre de villes andalouses, ce qui construit une certaine image culturelle de l'Espagne), David Roberts développe le trait orientaliste, sans laisser pour autant à l'écart l'esthétique gothique. L'écriture-architecture orne son album, et on peut s'arrêter notamment sur le frontispice « à la cathédrale » de Grenade, qui est une véritable rencontre de l'écriture avec la peinture et l'architecture, et de l'histoire avec le théâtre. Le style de l'artiste trahit en effet sa formation : Roberts est dessinateur de trompe-l'œil pour le théâtre d'Edimbourg.

L'ouvrage de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain : Andalusia*, qui prétend au même succès que celui de Washington Irving, est lui aussi illustré par des esquisses de David Roberts. Ce qui intéresse l'auteur de l'ouvrage comme son illustrateur, ce sont les mœurs traditionnelles, historiques et populaires et les particularités locales de l'Andalousie. Le lecteur attend d'eux qu'ils lui communiquent fidèlement leurs observations. Cet ouvrage redonne du charme à l'histoire en y introduisant une part de fantaisie, et il rapproche l'art de l'esquisse picturale de celui des notes littéraires, puisque Roscoe se sert, au moment de la rédaction de son texte, des impressions écrites de Roberts. Le regard du peintre fait de l'ombre au talent de l'écrivain, qui est d'ailleurs le premier à le reconnaître. L'« avertissement » de l'ouvrage présente le travail comme pittoresque à la fois par la variété et le charme des esquisses picturales et par l'abondante érudition qui sert de support au texte. Le procédé est un peu le même que celui d'Irving et de Wilkie, avec cette différence toutefois que David Roberts n'est pas seulement l'auteur des esquisses picturales, mais aussi des notes que Thomas Roscoe réutilise :

[The author] *has anxiously sought to give additional zest to the pictorial charm conferred upon his book by the enthusiasm and talent of an artist, who studied carefully on the spot every subject which he has here delineated. (...) for much of the information comprised in the Notes descriptive of the plates and wood engravings, the Author is indebted to the personal observation of the same individual* [15].

La suprématie de l'auteur semble donc cette fois discutable. Son rôle est d'enrichir par son imagination et par son style les notes prises sur place. Ce récit de voyage – si c'en est un – n'est toutefois, littérairement parlant, guère original : ponctué de très longues digressions historiques, il consiste principalement en des réflexions sur le déclin de la culture mauresque, réflexions qu'il est impossible de séparer du contexte impérialiste de l'époque. Quant aux illustrations, elles privilégient les vignettes de type orientaliste, en forme d'arches ou de portails inspirés des édifices hispano-mauresques. Le lecteur est invité par ces seuils à la fois graphiques, architecturaux et textuels à rentrer dans le monde de l'ailleurs et de la fantaisie. Toutefois, le lecteur est aussi accueilli à l'orée de certains chapitres par des images reprenant des éléments de l'architecture gothique ou de l'architecture romane. Des figures, dessinées dans le style « troubadour », rappellent les acteurs de théâtre des temps passés (fig. 3). Représentées dansant ou jouant de la guitare, elles peuvent être placées juste à côté des portails, ou jouer un rôle central dans l'image. Le schéma des premières pages des chapitres est le suivant : image, titre du chapitre, épigraphe poétique (extraite de la littérature anglaise : Byron ou arabe : Hatim al-Tai), premier paragraphe du texte.



Fig. 3. D. Roberts, *Personnages dans une église*, 1835.

Dans un article intitulé « *Spain Illustrated, by Lewis, Roberts, and Roscoe* » paru dans le *Fraser's Magazine*, Morgan Rattler note que ce sont les esquisses picturales rapides et variées qui impressionnent les lecteurs. Ce sont donc les artistes que le critique félicite. L'idée de l'article est que, si le romantisme aime à traiter des sujets historiques, le public ne veut plus lire de longs récits factuels. Il préfère un discours simple, il souhaite que l'auteur établisse avec lui un dialogue et qu'il partage avec lui ses impressions les plus personnelles. Le lecteur veut pouvoir imaginer qu'il voyage à côté du narrateur, et qu'il est transporté dans un pays lointain. De la sorte, pour correspondre aux attentes du public populaire, le genre doit sortir des canons anciens, et c'est l'image intercalée dans le récit qui le permet : « *As regards modern Spain, the only information you receive is from Mr. Roberts's notes ; and his excellent drawings it is, combined with these, that give grace, and beauty, and value to the volume* » [16].

Alors qu'on illustre les récits de voyage par des *sketches* saisis *in situ* et développés en atelier, le goût pour l'architecture hispano-mauresque oriente le regard du public vers les arts ornementaux et décoratifs, et c'est ainsi que les entrelacs qui couvrent les murs entrent dans le texte pour l'embellir. La lecture de l'histoire et des *romances* se transforme de la sorte en étude de l'art hispano-mauresque, et inversement la contemplation de l'architecture est propice à la rêverie sur les temps anciens. Un bon exemple de ce mécanisme lectoriel est le recueil intitulé *Ancient Spanish ballads ; historical and romantic* (1841) que Roberts, puis Owen Jones (dans une réédition de 1859), entre autres artistes, illustrent. Constitué d'anciennes ballades, le texte est divisé en sections selon l'origine et le genre des poèmes : espagnols et mauresques, historiques et légendaires. Ce recueil va offrir à la Grande-Bretagne une synthèse de la littérature traditionnelle espagnole (il est à ce propos important de souligner la parenté entre la littérature anglaise et la littérature espagnole, qui toutes deux appartiennent à la « *great Gothic family* » [17], comme le souligne l'éditeur John Gibson Lockhart). L'ornement de ce texte par les culs-de-lampe, les bandeaux et les vignettes crée une résonance avec les textes-sources signés par la tradition orale et son anonyme auteur commun. Si les mots se promènent, les arabesques et les ornements entrent dans la page du texte, créant un jeu de miroir avec la pensée de l'auteur, et donc avec celle du lecteur, puisque l'auteur est (au moins par synecdoque) le peuple lui-même.

Progressivement, les illustrations prennent place dans la définition générique *a priori* des ouvrages. A l'occasion de la publication du récit de voyage de Louisa Tenison, *The Spectator* écrit ainsi : « *Castile and Andalusia is not to be considered wholly as a book of travels : it is also an illustrate work, abounding in wood-cuts, and with many lithographic drawings on a large scale* » [18]. Illustré de croquis effectués par l'auteure et par le peintre suédois Eggon Lundgren, puis gravés par John F. Lewis, l'ouvrage contribue à renforcer le goût

du public pour l'exotisme. C'est ainsi, à partir de croquis pris sur le vif et accompagnés de légendes inspirées, que se construisent l'histoire de l'art et l'art lui-même, par ricochet. Dans la « *Preface* » de *Castile and Andalucía*, l'auteure rend d'abord un hommage appuyé à l'artiste qui l'a assistée dans l'élaboration des illustrations de l'ouvrage, John Frederick Lewis. C'est pourtant elle-même qui a réalisé les esquisses des paysages naturels et architecturaux. Quant aux scènes de rues et aux figures saisies dans les villes d'Andalousie, c'est à Egron Lundgren qu'on les doit. Ce dernier en effet a choisi de résider à Séville, où il a installé son atelier. Il connaît ainsi les mœurs locales de très près – comme Louisa Tenison d'ailleurs, qui vit en Andalousie depuis deux ans [19].

Alors que, par ses aspects visuels, cet ouvrage rappelle *The Tourist* de Roscoe, son approche de l'étranger est fondamentalement différente. L'auteure insiste elle-même sur le fait qu'elle ne donnera pas un véritable récit de voyage, et qu'elle ne se fondera pas sur la bibliothèque du voyageur. Elle assure ne pas avoir consulté les ouvrages de ses prédécesseurs avant d'élaborer le sien, et promet que son texte présentera ses impressions spontanées et transcrira des histoires locales et orales. Le pacte préfaciel n'est toutefois pas vraiment respecté. Le récit est certes construit à partir des impressions de l'auteure, dont la grande spécificité est le goût de la comparaison entre les coutumes et les mœurs espagnoles d'une part et anglaises d'autre part, mais aussi entre la mode française et la mode espagnole. Louis Tenison montre une grande liberté dans ses jugements : si elle goûte avec délices la pureté de l'air andalou, si elle est impressionnée par la profonde religiosité du peuple autochtone, elle se dit déçue par l'architecture andalouse, au regard de ce que lui promettaient ses lectures. Son indépendance, toutefois, ne l'empêche pas d'être très consciente de la tradition littéraire espagnole : elle cite les ballades et les romances anciennes, le duc de Rivas, Cervantès bien sûr, et elle s'intéresse aussi à la littérature espagnole contemporaine : les épigraphes poétiques qui ouvrent les chapitres de *Castile and Andalucía* sont ainsi pour certaines tirées de « *Granada* » de Zorrilla, du *Panorama matritense* de Ramón de Mesonero Romanos (que Louisa Tenison désigne par son pseudonyme, « *El Curioso parlante* »), ou encore du *El Diablo mundo* de José de Espronceda. Ces références témoignent de l'influence du *costumbrismo*, cette esthétique romantique essentiellement pittoresque dans le sens où ce sont les vrais costumes et les véritables spécificités locales (aussi bien sociales que professionnelles) qui sont mis en valeur par les écrivains et les artistes.

Par ailleurs, la rhétorique liée au motif mythique du Paradis de Grenade, très prégnante dans le sous-genre du voyage en Andalousie, et très visible en particulier chez Irving, est abondamment présente :

And above, appearing from here almost like a speck, is seen the bridge, nearly three hundred feet in height, joining cliff to cliff, the white houses of the miniature town appearing against the azure sky. It is, indeed, a wondrous scene, and one of which neither pen nor pencil can convey any just idea. The artist may here find plenty of occupation (...); every mill is a picture, and the whole so extensive, that the eye can scarcely embrace its varied beauties [20].

L'auteure rend d'ailleurs hommage aux grands auteurs qui ont créé le mythe romantique de l'Andalousie. Elle cite Irving et Ford, dont les styles sont très différents (voire opposés), ce qui n'est guère étonnant, puisque l'un se veut poète alors que l'autre est un auteur de guides de voyage :

To give a minute account of the Alhambra, which has been so often and so eloquently described, seems worse than a twice-told tale. The poetic fancy, and oriental imagery of Washington Irving, and the more accurate and elaborate details of Mr. Ford, have rendered it familiar to the majority of readers ; and yet it is not possible, in writing of Granada, to omit some description of what constitutes its most striking feature and principal attraction [21].

Pour en revenir aux images, on reconnaît le style de John F. Lewis, tel qu'il s'affirme notamment dans ses *Sketches of Spain & Spanish Character*. Dans cet album iconographique, il reproduit avec finesse l'atmosphère des lieux, l'aspect caractéristique des paysages et des types andalous. Les titres se veulent évocateurs : « *Peasants dancing the Bolero. A Scene in Granada* », « *Spanish Ladies : habited in the Maja dress of Andalusia. Sketched at Seville* » [22]. Que les ouvrages soient littéraires ou picturaux, on remarque que s'affirme une tendance proleptique très forte : dès le titre, ou dès l'image inaugurale, l'essentiel est dit.

Signalons encore, avant de conclure, la concurrence qui s'installe alors entre les artistes anglais et français. La critique française, qui veut défendre notamment l'album de Girault de Prangey, qualifie ainsi les *Sketches* de Lewis de « charmants croquis lithographiés, mais qui n'ont pas d'autre prétention », et reproche aux Anglais en général de survaloriser les dimensions : la démesure spatiale est considérée comme le « péché capital des artistes anglais » [23].

Il faudra, pour entendre une voix française plus élogieuse, attendre Théophile Gautier, ouvert au dialogue non seulement interartistique, mais aussi interculturel. Après son propre voyage en Espagne, il écrira de manière flatteuse sur John F. Lewis. Comme lui, Lewis, avant de découvrir l'Orient africain, a d'abord vu l'Andalousie, cette région dont l'architecture est devenue pour les Romantiques le modèle de l'art oriental : « Nous connaissons de lui un album de dessins lithographiés contenant des vues prises à l'Alhambra, à l'Antequera, à l'Albaycin, au Généralife et autres sites caractéristiquement mauresques de Grenade, d'un crayon aussi fidèle que pittoresque et hardi » [24].

Au terme de ce bref parcours, nous pouvons donc retenir les conclusions suivantes : entre les années 1830 et les années 1850, l'équilibre et la hiérarchie entre le texte et l'image dans les récits de voyage en Andalousie évoluent, de telle sorte que l'illustration prend parfois le dessus. Il faut compter aussi avec la force synthétique, et donc proleptique de l'image, qui anticipe parfois sur le texte. Il s'opère d'intenses échanges intermédiaires. Non seulement la littérature se réapproprie des techniques ou des concepts picturaux, mais les écrivains se font peintres ou dessinateurs, et inversement. Plus généralement, les peintres apprennent aux écrivains à saisir le *picturesque*, tandis que les écrivains enseignent aux peintres le goût du passé et le sens de la mémoire du lieu. Certaines images, d'ailleurs, rendent compte, dans une sorte de discours métatextuel, de cet enrichissement mutuel. Par ailleurs, les phases de la genèse de l'image et du texte sont parfois, et toutes proportions gardées, semblables : le travail *in situ*, exigé par le lecteur, est suivi par un réagencement dans la chambre de l'écrivain, ou dans l'atelier du peintre. Enfin, le dialogue intermédiaire débouche (mais non sans réticences de la part de certains) sur un dialogue interculturel : le voyage en Andalousie est le lieu mouvant où se rencontrent non seulement les représentants des différents arts, mais aussi ceux des différentes aires culturelles d'Europe et d'Amérique.

Notes de bas de page :

[1] Voir à ce sujet les deux travaux suivants de Wendelin Guentner : *Esquisses littéraires : rhétorique du spontané et récit de voyage au XIX^e siècle*, Paris, Nizet, 1997, p. 14 ; et « *British Aesthetic Discourse 1780-1830, The Sketch, the Non Finito and the Imagination* », *Art Journal*, vol. 52, n°2 (été 1993), pp. 40-47.

[2] W. Irving, « Preface », *The Alhambra, by Geoffrey Crayon*, vol. I, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832, p. iii.

[3] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 252.

[4] *Ibid.*

[5] E. Stead, « Présentation », dans *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur la Lecture*

des Textes Littéraires, n°5-6 : « Lire avec des images au XIX^e siècle en Europe », CRLI, Université de Reims, Editions L'improviste, avril 2002, p. 7.

[6] « *Washington Irving's "Alhambra"* », *The Spectator*, 5 mai 1832, p. 16. Je traduis : « Les paysages d'Espagne, colorés de manière si enthousiasmante – le caractère particulier des Espagnols – l'humour dans le développement de leurs traits particuliers – et ces images de l'Alhambra dessinées à la manière d'un artiste [...] ».

[7] Je traduis : « peinture floue ; peinture fantaisiste ».

[8] W. Irving, *The Alhambra* [1851], New-York, G. P. Putman, 1861, pp. 103-104. (Il s'agit d'une réédition augmentée.) Je traduis : « Quel délice, à un tel moment, que de monter au petit pavillon aéré nommé la toilette de la reine (*el tocador de la Reyna*), qui, comme une cage à oiseaux, surplombe la vallée du Darro, et regarde, avec ses arcades légères, vers le paysage éclairé par la lune ! A droite, les amples montagnes de la Sierra Nevada, dépouillées de leur robustesse et douces comme dans un pays de fées, avec leurs sommets enneigés brillant comme des nuages d'argent contre le ciel d'un bleu profond. Et quel délice, ensuite, que de se pencher par-dessus le parapet du Tocador et de regarder, en bas, Grenade et l'Albaicin déployés comme une carte et plongés dans un profond repos ; les couvents et les palais blancs endormis dans la lumière de la lune ; et, au-delà de tout cela, la Vega vaporeuse qui s'estompe au loin comme un pays rêvé ».

[9] J. Rubin-Dorsky, « *Washington Irving and the Genesis of the Fictional Sketch* », dans *Early American Literature*, vol. 21, n°3, University of North Carolina Press, hiver 1986/1987, p. 236. Je traduis : « Et parce que les artistes pouvaient facilement visualiser dans leur esprit les scènes qu'il créait, son œuvre a été plus abondamment illustrée que celle de tout autre écrivain dans l'histoire littéraire américaine ».

[10] W. Irving, *The Alhambra, by Geoffrey Crayon, in two volumes*, vol. I, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832, p. 61. Je traduis : « On a esquissé pour le lecteur l'intérieur de l'Alhambra ; il est peut-être désireux d'avoir une idée générale de ses alentours ».

[11] *Ibid.*, p. 196. Je traduis : « L'Alhambra a été construit sur cette montagne agitée par tant d'événements, et rend palpables dans une certaine mesure les délices légendaires du jardin d'Irem ».

[12] J. Ballantine, *The Life of David Roberts, compiled from his journals and other sources*, Edinburg, Adam and Charles Black, North Bridge, 1866, p. 40. Voici ce qu'on lit dans une lettre datée du 28 juin 1832, adressée à son ami Hay : « *I think on altering my route from Italy to Spain, as nothing has been done that gives any idea of the magnificent remains of the Moorish architecture which are there* ». Je traduis : « Je pense à changer ma route, et à abandonner l'Italie pour l'Espagne, car rien n'a été fait qui donne la moindre idée des magnifiques vestiges de l'architecture mauresque qu'on y trouve ».

[13] *Ibid.*, p. 46. Lettre de David Wilkie, envoyée de Brighton le 28 janvier 1833. Je traduis : « L'Alhambra (s'il est possible de le peindre) suscitera les plus vives attentes. Après tout ce que nous avons déjà lu et entendu, il reste à votre art à nous donner une idée de l'apparence visible de cette forteresse romantique ; avec mes meilleurs vœux et sentiments, Très sincèrement, votre David Wilkie ».

[14] D. Roberts, *Sketches in Spain : Taken During the Years 1832 & 1833*, London, Hodgson & Graves, 1837.

[15] Th. Roscoe, « *Advertisement* », *The Tourist in Spain : Andalusia, Illustrated from Drawings by David Roberts* [1835], London, Robert Jennings, 1836, p. vi. Je traduis : « [L'auteur] a anxieusement cherché à rajouter encore un peu de piquant au charme pictural donné à son livre par l'enthousiasme et le talent d'un artiste qui a étudié soigneusement sur le motif chacun des sujets qu'il a représentés ici. (...) pour une grande partie des informations comprises dans les notices descriptives qui accompagnent les planches et les gravures sur bois, l'auteur est redevable aux observations personnelles du même artiste ».

[16] M. Rattler, « *Spain Illustrated, by Lewis, Roberts, and Roscoe* », dans *Fraser's Magazine for Town and Country*, Londres, James Fraser, février 1836, p. 178. Je traduis : « En ce qui concerne l'Espagne moderne, les seules informations que vous recevez viennent des notes de M. Roberts ; et ce sont ses excellents dessins, combinés à ces notes, qui donnent au volume sa grâce, sa beauté et sa valeur ».

[17] J. Gibson Lockhart, « *Introduction* », *Ancient Spanish Ballads ; Historical and Romantic* [1841], London, John Murray, 1842 [illustré par David Roberts et d'autres], p. 3. Je traduis : « grande famille gothique ».

[18] « *Lady Louisa Tenison's Castile and Andalucia* », *The Spectator*, 6 août 1853, pp. 757-758. Je traduis : « *Castille et Andalousie* ne doit pas être considéré comme un pur livre de voyage : c'est aussi un ouvrage illustré, qui abonde en gravures sur bois et dessins lithographiés à grande échelle ».

[19] L. Tenison, *Castile and Andalucia*, London, Richard Bentley, 1853, p. v.

[20] *Ibid.*, p. 258. Je traduis : « Et surtout, apparaissant, d'ici, presque comme un point, on voit le pont, haut de près de trois cents pieds, et qui relie les falaises, les maisons blanches de la ville miniature apparaissant sur le ciel bleu azur. C'est, vraiment, une scène merveilleuse, de celles dont aucune sorte de crayon ne peut donner une idée juste. L'artiste peut trouver ici beaucoup d'occupation (...) ; chaque moulin forme une image, et l'ensemble est si vaste qu'on peut à peine embrasser de l'œil ses beautés variées ».

[21] *Ibid.*, pp. 55-56. Je traduis : « Donner une description minutieuse de l'Alhambra, qui a été décrit si souvent et avec tant d'éloquence, est plus malvenu encore que de conter deux fois le même conte. La fantaisie poétique et l'imagerie orientale de Washington Irving, et les détails plus précis et plus élaborés de M. Ford, ont rendu l'édifice familier à la majorité des lecteurs ; et pourtant il est impossible, en écrivant sur Grenade, d'éviter de décrire ce qui constitue sa particularité la plus frappante et sa principale attraction ».

[22] *Lewis's Sketches of Spain & Spanish Characters: Made during his Tour in that Country, in the Years 1833-4, Drawn on Stone from Original Sketches entirely by himself*, London, F. G. Moon and John F. Lewis, 1836. Je traduis : « Paysans dansant le *bolero*. Une scène à Grenade ; Dames espagnoles vêtues de la robe de la *maja* d'Andalousie. Esquissé à Séville ».

[23] « Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra, par M. Girault de Prangey », *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, XI^e année, 1^{er} volume, n°26, 25 Juin 1837, p. 403.

[24] Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe : 1855*, Première Série, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, pp. 93-94.